

I

EXPOSITION

A

RIDEAUX/blinds

Commissaire : Marie de Bruggerolle

6 FÉVRIER- 3 MAI 2015

INSTITUT
D'ART CONTEMPORAIN
Villeurbanne/Rhône-Alpes

C

Avec RON AMSTUTZ, PIERRE-OLIVIER ARNAUD, JULIE BÉNA, SIMON BERGALA, JULIEN BISMUTH, JENNIFER BOLANDE, SOPHIE BONNET-POURPET, MARIE-JOSÉ BURKI, MARC DESGRANDCHAMPS, DOMINIQUE GHESQUIÈRE, FELIX GONZALES-TORRES, TERENCE GOWER, MORTEN NORBYE HALVORSEN, WILLIAM LEAVITT, URS LÜTHI, MICHAEL MC MILLEN, GUSTAV METZGER, CHARLOTTE MOTH, NICK OBERTHALER, STEVEN PARRINO, STEPHEN PRINA, DAVID RENAUD, FRANCK SCURTI, JESSICA WARBOYS, JAMES WELLING

Si les murs écrans, panneaux déroulants, portes coulissantes et autres surfaces réfléchissantes peuplent notre modernité, qu'en est il de leur mesure à l'aune du corps regardant, en mouvement, aujourd'hui ? Et surtout qu'est ce que cela nous dit d'un regard qui glisse et qui s'accroche, de nos reflets captés malgré nous, du temps pris dans les mailles pixelisées du « screen time » ? Qu'est ce qui constitue le début de ce qu'on nomme un décor ? Comment passe-t-on de l'intime, domestique, neutre, à l'extraordinaire ? Qu'est ce qui fait « écran », qui nous « blinde » ?

Le titre joue des mots et en fait des armes pour situer l'expérience qui est celle du seuil, liminal et lamellé, d'un pas suspendu et tendu, ni avant ni après, mais exactement dans l'ici et maintenant d'un passage qui peut se doubler, se dédoubler en mue, pas dans le dire mais uniquement se faire.

Le projet se déploie en trois temps et une répétition, l'exposition invite le visiteur à passer des seuils et à s'engager dans l'expérience du désir de voir. « Il n'y a rien à voir et je vous le montrerai ». Dialoguant avec les surfaces et les murs, plafonds, sols, les œuvres sont des indices d'une découverte : une épiphanie du réel. C'est à dire qu'il n'y a pas de vérité révélée par l'acte artistique mais que celui-ci, si on le désire, conduit à voir le réel autrement. L'épiphanie c'est l'acte de regarder, l'objet d'art en est l'agent provocateur, le regardeur devient à son tout écran de projection. Le rideau, c'est nous. ».

Marie de Brugerolle, octobre 2014

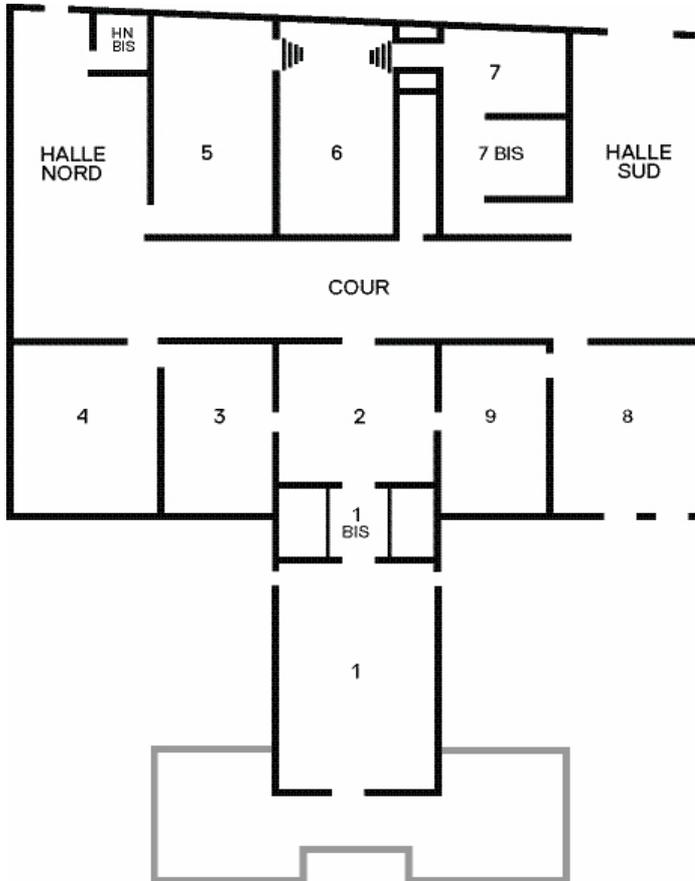
Marie de Brugerolle est historienne de l'art et commissaire d'expositions. Spécialiste des formes artistiques dites Happening, event ou performances, elle conçoit des expositions pour les musées les plus prestigieux (Centre Pompidou, Paris / MOMA, New York / Le Magasin, Grenoble / MAMCO, Genève / Palais de Tokyo, Paris). On lui doit récemment la mise en lumière sur l'artiste Guy de Cointet avec Guy de Cointet, première monographie sur l'artiste, JRP Ringier/les presses du réel, 2011, le film dont le dvd vient de sortir (Who's That Guy? Tell Me More about Guy de Cointet, éditions Entre2Prises/les presses du réel. A venir un livre d'entretiens et textes inédits d'Andrea Fraser et une traduction d'inédits et textes performances de Jack Spicer.

L'exposition RIDEAUX / blinds bénéficie du soutien de Pro Helvetia, OCA (Office for Contemporary Art Norway), Forum Culturel Autrichien et de M. Mehdi Safavi.

Remerciements : Galerie Emanuel Layr (Vienne), Université de Californie, Leo Koenig Gallery (New-York), Galerie Thaddaeus Ropac (Pantin), Philippe Douzal (Aprime Act), Sylvestre Vitello (Sitep), Didier Samuel (Cineparts).

L'IAC bénéficie du soutien du Ministère de la culture et de la communication (DRAC Rhône-Alpes), de la Région Rhône-Alpes et de la Ville de Villeurbanne.

Salles d'exposition



1	BISMUTH, WARBOYS, SCURTI, PARRINO, LUTHI	6	GOWER, HALVORSEN
1bis	ZOBERNIG, HALVORSEN	7	BERGALA,
2	MOTH	7BIS	AMSTUTZ
3	RENAUD, ARNAUD	HS	RENAUD, METZGER, BENA
4	LEAVITT	Cour	PRINA
HN	OBERTHALER, MC MILLEN, DESGRANDSCHAMPS, BISMUTH	8	GONZALES-TORRES, BOLANDE, LERAT, BONNET-POURPET, GHESQUIERE,
HN bis	WELLING	9	LATTU
5	BURKI		

Préambule

Devant le rideau...

JULIEN BISMUTH

Né en 1973 à Paris

**Vit et travaille à Paris et New York
(Etats-Unis)**

Issu à la fois de la scène artistique californienne et de la scène littéraire new-yorkaise, le travail de Julien Bismuth oscille entre différentes pratiques et divers modes de communication, allant du langage au visuel, de l'objet à la performance et de l'image à la vidéo. Ses oeuvres flirtent avec le désir du regardeur de les interpréter et de les classer, et renouvellent l'intérêt de l'artiste pour le médium de l'image, à la fois fixe et en mouvement.

Un dos un rideau ou un poème sot,
2015

Dès l'entrée de cette exposition, c'est la dimension liminale du rideau qui est matérialisée par l'intervention de Julien Bismuth. Sorte de palissade textuelle, ce sont les mots (la parole de l'artiste) qui font «écran».

Créé spécialement pour l'exposition, ce texte est une sorte de lettre/ de poème adressé à la commissaire. L'artiste s'amuse à en perturber la lecture, à la rendre laborieuse (comme un jeu de mots mêlés) en mettant à mal les règles typographiques.

Idée de rythme ou plutôt d'absence de ponctuation. Lecture mais également écriture laborieuse. Possibilité d'interprétations différentes en fonction de la lecture qu'on en fait. bégaiement, flot continu. // fait écho à ce que

Christophe Tarkos appelle la «pâte-mot», aux poèmes de Gherasim Luca...

Les surfaces vitrées, telles de grandes pages de livre, ne comportent pas toutes le même texte, de l'extérieur; les mots sont écrits en français, de l'intérieur, ils sont lisibles en langue anglaise. Sans que l'un soit la traduction de l'autre. L'un est plutôt la réécriture libre de l'autre.

salle 1

Rien à voir...

Passé ce premier mur-écran, comme une bâche, on entre dans une salle qui semble assez vide. Elle nous apparaît d'abord en noir et blanc, avec une série de formes quadrangulaires abstraites. A gauche, deux cimaises brisées marquent l'angle entre le sol et le mur.

JESSICA WARBOYS

Née en 1977 au Royaume-Uni

Vit et travaille à Londres et Berlin

La pratique de Jessica Warboys recouvre une grande variété de médiums allant de la sculpture, la vidéo et la performance. Son travail prend souvent comme point de départ un élément biographique/ personnel ou des souvenirs collectifs, qu'ils soient historiques, fictifs ou mythologiques. Elle revisite ces histoires et souvenirs perdus ou déformés et les interprète à la lumière d'une interprétation symbolique, et leur contexte sociopolitique et psychologique.

Sea Painting, 2014

Avec la série des *Sea Paintings*, qui

occupe une place majeure dans son travail pictural, Jessica Warboys fait référence à l'histoire de la peinture en s'inscrivant dans la lignée du mouvement/héritée des recherches de Supports-Surfaces. La grande toile exposée, dissociée de son châssis, résulte d'une démarche performative/d'un protocole de travail bien spécifique: réalisées le plus souvent à l'aube, en bord de mer, Jessica Warboys immerge ses toiles dans l'eau après les avoir superficiellement enduites de pigments de couleur. L'artiste laisse ainsi une place importante au hasard en en confiant le rendu artistique aux éléments de la nature. La toile est ensuite séchée, recoupée et installée sur un support ou suspendue dans l'espace d'exposition.

A l'IAC, Jessica Warboys nous invite à découvrir en premier lieu l'envers de la toile, partie inhabituellement dévoilée, et qui s'impose comme un seuil à franchir pour accéder à la suite de l'exposition. Le visiteur doit pour cela contourner la toile, se retrouvant ainsi face à un hypothétique public, matérialise ici par l'ensemble des autres œuvres exposées. Ce n'est qu'une fois le seuil franchi, en se retournant que l'on découvre la surface de la toile qui résulte d'une série d'actions laissant apparaître le mouvement des vagues, les traces de sable et du vent.

Golden Survive, 2014, est un objet scénographique de Marie de Brugerolle. Plafond doré de la salle 1, cet or a un rôle scénographique, fonctionnel et symbolique. Il crée une surface de réflexion, amplifie la lumière, et symbolise l'espace matériel du monochrome qui a remplacé celui

immatériel des icônes. C'est aussi l'or des cadres qui ne borde pas mais est lui même un espace. Par ailleurs dans l'exposition, les œuvres n'ont pas de cadre, car c'est l'architecture qui fait cadre.

FRANCK SCURTI
Né en 1965 à Lyon.
Vit et travaille à Paris.

Franck Scurti réinterprète des formes et des objets du quotidien contemporain, domestique mais aussi public et urbain, ce qu'il appelle des « éléments déjà socialisés ». La réinterprétation consiste en des recompositions et en des décalages. Le spectateur plonge dans un monde connu, mais soumis aux déambulations de l'artiste, qu'il doit donc re-décoder. Scurti entraîne les visiteurs, manipulateurs ordinaires d'un quotidien surcodé, dans la distance à laquelle il soumet ce quotidien : « Dans la plupart de mes travaux, il y a l'agrandissement d'une forme que j'ajuste sur un objet à taille réelle et qui fonctionne comme gabarit. C'est la fusion de ces éléments qui donne à l'œuvre son unité... C'est la contrainte structurelle et non la clôture d'une forme aliénée à un thème. L'agrandissement d'une forme renvoie aussi au caractère public de sa réception. »

Nouvelles Lumières de nulle part, 2014

Extrait d'une série d'œuvres éponyme, *Nouvelle lumière de nulle part*, joue sur l'ambivalence entre le traité d'optique et le symbolisme et est liée à l'apparition de la lumière. La décomposition du spectre lumineux s'incarne ici en une fenêtre, un écran vitré (référence à Alberti, aux traités de

perspective, à la fenêtre ouverte sur le monde.) sur laquelle les couleurs sont matérialisées sous forme de coulures de peinture. (référence à l'acte même de peindre : couleur, lumière, peinture.)

A DEVELOPPER

STEVEN PARRINO **New York, 1958-2005**

Steven Parrino a grandi dans un environnement urbain, nourri de musiques punk et rock. Dans sa pratique sont convoqués le corps, la performance, le cinéma expérimental, la vidéo, le dessin, la photographie, le collage, l'écriture, et de façon primordiale la musique et la peinture. Il part du principe que l'artiste est un miroir du monde, et que le monde tombe en morceaux. Il dresse alors la liste de toutes les exactions que l'on peut faire subir à la toile : arrachement, froissement, dislocation, torsion, dégrafage, déchirure, lacération. A partir de ce constat il a créé des oeuvres très identifiables. Ce sont des monochromes d'abord tendus sur une toile. Celle-ci est ensuite dégrafée, remplacée mais décadrée et froissée sur son châssis d'origine. Le monochrome glisse vers l'abstraction, la planéité vers volume. Ce principe sera parfois appliqué jusqu'à la disparition totale du châssis, les toiles étant présentées en tas sur le sol. Il met ainsi littéralement la peinture au pied du mur... Toutefois l'attitude destructrice ne s'exerce pas directement sur la peinture, mais elle s'exprime avec elle et par elle. Parrino ne se situe pas dans l'affirmation moderniste et contestable de la mort de la peinture. Il affirme que c'est cette mort annoncée de la peinture qui l'a conduit à en faire. L'agression portée

au support reste un hommage à la peinture.

The No Title Painting, 2003

Cette oeuvre relève d'une peinture customisée liée à une histoire de la route américaine et la production de masse. On peut y voir tout d'abord une colère à propos de l'esthétique post minimaliste du « finish fetish ». La laque noire ici évoque le Hot Rod qui consiste à détourner des éléments mécaniques de véhicules. Ce furent d'abord les migrants américains fuyant la misère des campagnes après la crise de 1929, qui récupèrent les Ford T abandonnées pour continuer la route. Ford est connu pour la mise en place du travail à la chaîne mais aussi la fameuse phrase qu'on lui attribue : « un client peut demander cette voiture en n'importe quelle couleur, du moment que c'est noir. » Le noir de Parrino c'est celui de la matière noire, non détectable par la lumière. Le mat du plâtre et le brillant de la laque apparaissent équivalents dans ce constat de violence. Au fond, l'ouverture de la porte semble obstruée par un grand parallélogramme noir encadré pas deux rectangles sombres.

Le *The No Title Painting* de Parrino restera une pièce majeure de sa forme de radicalité. Deux panneaux de placoplâtre (matériau auquel il avait régulièrement recours) sont enduits de plusieurs couches de laque noire brillante. Posés en porte à faux contre un mur de la galerie, ils ont été éclatés par l'artiste, la veille du vernissage. Avec la toile nue, nous sommes là devant le dernier retranchement du monochrome. Non plus la fin de la peinture comme le proclamait Rodchenko mais une sorte d'état minimal : un aplat uniforme, neutre dans sa mise

en œuvre, sur une surface plane. À partir de cette base la question de la couleur elle-même est réglée. Soudain le noir représente moins la marque d'une neutralité que la « dark matter » manifeste d'un état d'esprit et d'un style de vie. Parrino reste le peintre postmoderne par excellence capable de donner formes au chaos de nos existences.

URS LÜTHI

Né en 1947 à Lucerne (Suisse).

Vit et travaille à Munich en Allemagne

Urs Luthi enseigne depuis 1994 à l'académie des arts de l'université de Kassel. Son œuvre prend plastiquement les formes les plus diverses. D'abord picturale, elle devient très vite photographique sous la forme d'une longue série de Selfportraits [Autoportraits]. La démarche d'Urs Lüthi vise à explorer l'identité, pas seulement la sienne propre dans un mouvement strictement narcissique, mais, exploitant à l'infini sa propre image, il renvoie chaque spectateur à sa propre vision de son identité, aux strates diversifiées de l'identité d'un individu cachées sous l'apparence. Reprenant la peinture dans les années 80, il expérimente tous les styles mais refuse tout illusionnisme. Ses œuvres se font alors plus explicitement politiques tout en continuant d'intégrer une forme d'autoportrait, de nature plus universelle

The Remains of Clarity (thousand or more images). De la série Art is a better life, 2003

The Remains of Clarity (thousand or more images). De la série Art is a better life, 2014

The Remains of Clarity III (ce qui reste de la clarté) est le titre d'une série de photographies d'où sont tirées ces deux impressions couleur de grande dimension. Elles se présentent au premier regard comme deux surfaces sombres et opaques dont seule la tranche est colorée. Chacune de ces images est en réalité composée de plusieurs centaines de photographies superposées. Ces dernières proviennent de l'ordinateur de l'artiste qu'il « vide » une fois par an. La surface composée ici de strates opère comme un miroir et questionne le visiteur sur l'uniformité du noir. Tels des milliers de pixels, ces images s'imbriquent pour constituer une surface opaque qui tend à faire écran et à tromper le visiteur sur ce qu'elle donne à voir. Sous le lisse apparent, un feuilletage crée un champ mêlant visible et invisible, planéité et profondeur

A REPRENDRE

salle 1bis

Un rideau sonore...

Si l'on pousse la pièce de caoutchouc noir qui ferme la porte étroite au bout de la salle 1, on entre dans un corridor sonore et obscur. Isolation sonore/acoustique, isolation de la lumière. L'installation ouvre et ferme cet étroit conduit (espace/ espace intermédiaire) qui sera le lieu d'une expérience sonore proposée par l'oeuvre de Morten Norbye Halvorsen.

HEIMO ZOBERNIG

**Né en 1958 à Mauthen (Autriche)
Vit et travaille à Vienne (Autriche)**

La diversité de l'oeuvre de Heimo Zobernig met en évidence des préoccupations d'ordre pictural et un intérêt pour l'abstraction. L'artiste investit plusieurs supports en utilisant un répertoire de formes radicalement épurées dans un registre monochrome (noir ou coloré). Son oeuvre tend à endosser une dimension sculpturale soulevant des questionnements d'ordre spatial et architectural. Heimo Zobernig, dont les oeuvres ont fait l'objet de nombreuses expositions, a suivi une formation de scénographe. Aussi, au cours des années 80, le rideau apparaît dans son vocabulaire plastique. On retrouve cet élément dans nombreuses de ses installations.

Ohne Title, 1991-1996

Pour RIDEAUX/blinds, Heimo Zobernig adapte son installation pour l'espace de l'IAC. Deux pans de caoutchouc noir épais forment un panneau mural qui ferme la première salle d'exposition et

semble condamner le passage vers la salle suivante. *Rubber curtain* n'est pas sans rappeler ces lourds rideaux empêchant la circulation de l'air chaud dans les entrepôts frigorifiques industriels. C'est une nouvelle fois à l'histoire de la peinture qu'il est fait référence, plus précisément au monochrome (on peut penser au *Quadrangle, 1915* ou *Carré Noir sur fond blanc* de Malévitch ou aux fentes de Fontana) dont la pratique a remis en cause les composantes même de la peinture au sens classique du terme pour atteindre ce qui serait son essence. Le visiteur est invité à franchir ce nouveau seuil, à passer de l'autre côté, pour pénétrer dans un corridor sonore et obscur, lieu d'une nouvelle expérience proposée par l'oeuvre de Morten Norbye Halvorsen.

MORTEN NORBYE HALVORSEN
Né en 1980 à Stavanger (Norvège)
Vit et travaille à Paris.

Le travail foisonnant et polymorphe de ce jeune artiste diplômé du Falmouth College of Arts, englobe aussi bien le film, la sculpture, la performance ou encore l'installation sonore. Habitués aux collaborations, il a notamment conçu les bandes-sons de certaines performances de Jessica Warboys.

Chamber Pitch, 2014

Pour cette pièce, l'artiste a enregistré la répétition générale de l'orchestre philharmonique de Cambridge quelques heures avant une représentation. *Le pitch* auquel fait référence le titre de cette oeuvre, correspond au moment très spécifique où tous les instruments

salle 2

Behind every surface...

CHARLOTTE MOTH
Née en 1978 en Royaume-Uni
Vit et travaille à Paris

La pratique de Charlotte Moth s'étend de la photographie à la vidéo. Même lorsqu'elle expose ses images, l'artiste les pense comme des installations. Elle s'amuse à « crypter » d'une certaine manière ses images en neutralisant tout indice chronologique et géographique. Les images qu'elle crée ou qu'elle « recycle » fonctionnent comme un flux. Empreinte de la société cosmopolite de la Grande Bretagne, l'artiste puise ses références et son esthétique au sein des codes d'autres cultures/folklores. Le tissu à sequins, caractéristique des tenues des communautés Indienne et Pakistanaise, est un des éléments qu'elle réinvestit dans ses créations. Toutes ses pièces sont faites sur mesure.

*Behind every surface there is a mystery:
a hand that might emerge, an image
that might be kindled, or a structure that
might reveal its image,*
version 9 IAC, 2014

A l'IAC l'artiste investit la quasi totalité de la salle 2, créant un nouvel espace à l'intérieur du volume de la pièce qui souligne les lignes de force de l'architecture et permet une déambulation limitée (étroite) et un contact inévitable avec le tissu. Cette proximité suscite une pulsion tactile accompagnée par le désir de voir ce qui se cache de l'autre côté, c'est le

s'ajustent les uns aux autres pour se mettre au diapason¹. Dans le cérémonial d'un concert de musique classique, ce moment d'accordement revêt un caractère quasi rituel, permettant aux musiciens comme au public d'« entrer » dans le concert.

Dans une grande proximité avec les musiciens et le chef d'orchestre, l'artiste capte différents « points de vue sonores », focalisant son attention alternativement sur l'un ou l'autre des instruments et devient, l'espace de cette répétition, un membre à part entière de l'orchestre.

Organisé en séquences, l'enregistrement joue avec l'alternance de moments de silence et de musique, entre amplitude et durée. Conçue comme un moment de création, où tout est encore en gestation, la répétition est en quelque sorte le prolongement de ce moment rituel en ce qu'elle fait durer la synergie qui existe entre les musiciens et le chef d'orchestre.

¹ (longueur d'onde communément admise à 440hz)

«mystère» évoqué dans le titre et qui fait référence au poème d'Alighiero e Boetti². Semblable à un monochrome vermillon, le rideau s'impose à la fois comme une surface chatoyante, un «écran lumineux» et renvoie pourtant à la tridimensionnalité de l'espace qu'il délimite.

salle 3

Déjà vu / Fausse reconnaissance...

Ici les questions d'appropriation, d'allégorie et de genre : les dessins de l'image ?

DAVID RENAUD
Né en 1965 à Grenoble,
Vit et travaille à Paris

Diplômé de l'Ecole des Beaux Arts de Grenoble au début des années 90, David Renaud développe depuis lors une pratique sculpturale de la cartographie qui ménage une expérience concrète au visiteur, plus habitué dans ce domaines aux observations planes. Dans son travail, les notions de topographies, de cartographie sont récurrentes. Parmi ses sources d'inspirations on compte la science-fiction, les constructivistes russes, les architectes utopistes des années 60, les peintres Malévitch et Krutikov... Son travail peut être défini selon trois catégories d'objets : des cartes géographiques colorisées, qu'il retouche, des « combinaisons-capuches » et des peintures géométriques sur panneaux. C'est

2 « Behind every surface there is a mystery, a hand that might emerge an image that might be kindled or a structure that might reveal its image. » Alighiero e Boetti.

une œuvre appartenant cette dernière catégorie que l'artiste a choisi de montrer dans l'exposition. *David Renaud s'efforce de rentrer une pratique artistique traditionnelle sur l'imaginaire contemporain. Il faut pour la comprendre renoncer à revendiquer pour ces peintures la place du tableau et entrer dans le flot circulatoire des objets.*

Coulisse d'un univers mental dominé par la fascination pour la dissimulation, le camouflage, la mue...

Certaines pertes de repères et des visées esthétiques ; change rapport d'échelle, relation à l'objet (transposition de la carte (et ses codes de lecture) à l'objet en trois dimensions à contourner...) 70's : utopie de l'installation, de l'art sans limites.

La carte dans son rapport au paysage Géolocalisation des visiteurs.

Inspiré/nourri par la science-fiction : aspect scientifique : penser la matérialité du monde et ses dérives possibles

Aspect philosophique et politique : anticipation

Double langage, la SF questionne également le présent en forçant les traits de la société actuelle

Camouflage : transformer, cacher ce que la chose est vraiment.

Le travail de la surface comme peau, indirectement son approche de la cartographie parle de cette « surface-peau » là.

Une image presque décorative se donne à voir mais qui fonctionne comme un appel à d'autres images, d'autres types de question.

Total Recall, 1992

2 œuvres différentes, positionnées à des endroits différents dans le parcours de l'exposition. Impression de complémentarité, de

souvenir, sensation de « déjà-vu ». L'une c'est l'envers, le châssis, que l'on peut contourner mais qui ne permet pas d'aborder l'œuvre avec recul, donc on voit d'un certain point de vue. Réverbération de la couleur sur le mur. Présence suggérée.

L'autre, l'endroit, trame orangée qui évoque aussi bien un papier peint pop des années 70, une toile cinétique ou encore une membrane organique.

« Total recall » : capacité à se souvenir de tous les détails de quelque chose. Titre du film d'anticipation avec Scharzenegger Dans son travail, Renaud envisage les œuvres et leur organisation moins dans un rapport à l'espace qu'en terme de parcours du visiteur. Quelle position/relation ce dernier va-t-il adopter vis-à-vis de l'objet ? sculptural ? pictural ? Les notions de déambulation, de circulation sont également présentes, allant parfois jusqu'à la désorientation lorsque l'artiste introduit des éléments perturbateurs pour ses autres sens (son, fumée, lumière...)

PIERRE-OLIVIER ARNAUD **Né en 1972 à Lyon où il vit et travaille.**

Bien que son travail soit éminemment photographique, Pierre-Olivier Arnaud se décrit davantage comme un artiste qui réfléchit par le moyen de la photographie. Ses œuvres questionnent inlassablement la nature de l'image, son essence et sa production aussi bien que son mode de diffusion et de consommation. Prolongeant la réflexion de Walter Benjamin sur la perte d'aura de l'œuvre du fait de sa reproductibilité technique, l'artiste produit des photographies à rebours de tout effet spectaculaire, des images qu'il soumet autant à de multiples manipulations (désaturation, recadrage, effets de floutage, passage en négatif) qu'au spectre de leur propre disparition. Qu'elles soient simplement contrecollées au mur ou empilées au sol, ses images « sans qualité », imprimées sur des supports périssables, sont toujours guettées par l'entropie.

Sans titre (halo VI), 2015

Sans titre (halo VII), 2015

Sans titre (abstract rose 03), 2015

(play still), 2015

Parmi ces images, deux de format similaire à celui d'affiches destinées aux abribus urbains, se font pratiquement face. Elles présentent un même motif : un déploiement lumineux que l'artiste associe « à une forme d'apparition annoncée, un motif abstrait laissant place à la projection ». Ce déploiement lumineux est issu d'une image de nature publicitaire, usée par l'intervention de l'artiste qui scanne, agrandi et sur-imprime la même

image sur un même support. Dans *Sans titre (halo VI)*, il s'agit de rayons lumineux sur fond vert. On retrouve ce même motif, disposé à l'envers dans *Sans titre (halo VII)*, en noir et blanc cette fois-ci. Le motif est ici saturé et imprimé à plusieurs reprises sur la même surface. Cette superposition génère un effet visuel physique appelé « moirage ³ » et rend l'image à peine reconnaissable. La troisième image composant cette installation, *Sans titre (abstract_rose_03)* se différencie par son format et par la figure concrète qu'elle représente. Cette image de plus petite dimension est celle d'une rose. L'artiste associe l'image de cette fleur à une forme de déploiement qui est à interpréter comme une tonalité donnée à l'installation dans son ensemble. Ce qui n'est pas sans faire écho au célèbre vers « Rose is a rose is a rose » tiré du poème *Sacred Emily* de Gertrude Stein. Toutes ces images apparaissent comme des « modèles », des prototypes pour d'autres images comme le précise l'artiste. Ce sont tout autant de projections destinées à une multitude de devenir possibles. Enfin, le dernier élément de cette installation, (*play still*) prend une forme sculpturale. Il s'agit d'une boule de papier décorative, objet trouvé, suspendu, de teinte similaire aux rayons lumineux de *Sans titre (halo VI)* et entre en dialogue avec les trois images présentées. Les images représentent pour Pierre-Olivier Anaud des formes de promesses ou d'attente faites au regardeur. Son travail plastique consiste souvent à les épuiser comme pour précisément retarder cette attente-là.

3 aspect ondé de la surface

salle 4

Analyse Spectrale...

WILLIAM LEAVITT

Né en 1941 à Washington D.C

Vit et travaille à Los Angeles (Etats-Unis)

Artiste pluridisciplinaire William Leavitt est à la fois plasticien, musicien et metteur en scène de théâtre. Son travail plastique explore plusieurs domaines tels que l'installation, la sculpture, la photographie, le dessin et la peinture. Puisant des éléments de la culture populaire, la télévision et le cinéma, Leavitt crée des dispositifs narratifs à partir de constructions théâtrales qu'il agrément de compositions picturales et sonores. Comme de nombreux artistes américains de sa génération, William Leavitt a pris part à l'essor de l'art conceptuel outre-atlantique dans les années 70. L'influence de l'artiste Guy de Cointet⁴ est notable dans l'ensemble de son œuvre. Il convoque le statut des objets dans une mise en scène actée d'une forme d'existentialisme de masse.

Set for Spectral Analysis, 1977-2010

Oeuvre clef dans le travail de William Leavitt et pour l'exposition *RIDEAUX/ blinds* (expliquer en quoi),

4 * Guy de Cointet (1934-1983) a marqué la scène artistique californienne des années 1970. Il est l'un des seuls à avoir mis en jeu la lettre dans l'espace (poésie visuelle) et la couleur en volume (ses objets sont des peintures en trois dimensions).

Marie de Brugerolle Premières critiques, Guy de Cointet : « La mise en scène des objets » p. 138-139

Spectral Analysis est une installation initialement créée en 1977 pour être le décor d'une pièce de théâtre en un acte. Installés à même le sol, un lustre, un poste de télévision et un canapé adossé contre un mur beige rapproche cet espace d'un intérieur domestique. Le visiteur peut se retrouver à la fois « acteur », en franchissant le seuil de cet espace ou bien simple « spectateur » / observateur en se positionnant à l'extérieur. L'envers du décor composé de panneaux de bois et de poids de lestage est volontairement visible. Un portant placé presque à la perpendiculaire expose des rideaux sur lesquels sont projetées à tour de rôle les couleurs du spectre lumineux, révélant un sentiment d'étrangeté dans le familier de cet univers domestique. Dans la pièce de théâtre, un homme et une femme échangent des banalités qui basculent peu à peu dans l'absurde. Après chaque scène, une bande colorée apparaît sur le rideau.

Sur l'écran du poste de télévision, on distingue la présence d'une image hypnotique, celle d'un prisme tournant sur lui-même. Le prisme matérialisant la lumière émise ou absorbée, sous la forme d'un spectre lumineux reprenant l'aspect des couleurs de l'arc-en-ciel, est mis en abyme par le reflet des lumières projetées sur le pan de tissus blanc. En fond sonore de ce théâtre du quotidien, on perçoit un bruit, celui d'une autoroute, qui remplace ici le dialogue des deux protagonistes. Les questionnements sur l'environnement domestique mais aussi la routine qui fait le maillage du quotidien passe chez William Leavitt par un théâtre des objets comme il le précise lui-même.

vidéo en boucle. montrant un objet rotatif à multiples facettes rappelant un diamant : mise en relation de l'objet prisme servant à diffracter la lumière et du spectre coloré projeté juste à côté.

un dispositif dont le film serait le moyen et la projection la fin. le son évoque une machine à ultrasons de bijoutier.

halle nord

Souvenir écran/ Nos modernités en mobilité/ Ecran de fumée...

MARC DESGRANDCHAMPS
Né en 1960 à Sallanches
Vit et travaille à Lyon

Après une formation aux Beaux-Arts de Paris, Marc Desgrandchamps est devenu un des peintres majeurs de la scène artistique française. Son œuvre cherche constamment à renouveler le vocabulaire de la peinture figurative et à en éprouver les limites tant par son inventivité plastique que par sa manière singulière d'y injecter et brasser histoire de l'art, photographie et cinéma. Ses œuvres picturales sont tendues sur des châssis ou des panneaux de bois et ne sont jamais bordées par un quelconque cadre. De même, elles ne comportent habituellement pas de titre, mais sont simplement référencées par des numéros.

Parce que, 2015

Marc Desgrandchamps présente un nouveau polyptique créé pour l'exposition RIDEAUX/blinds. C'est précisément la seconde fois que l'artiste investit un format de cette

envergure. Par ces dimensions, l'œuvre implique pour le visiteur de l'expérimenter physiquement par le déplacement afin d'en saisir simultanément la totalité ainsi que les détails présents dans chacun des pans de ce polyptique.

Parce que se présente comme une suite fractionnée à l'image d'une trame narrative cinématographique, alternant à la fois différents plans et jouant au moyen de superpositions avec les notions de transparence et d'opacité de matière.

La scansion spatio-temporelle traduit également une idée de mouvement dans cette œuvre picturale. Différents éléments interviennent de manière à rompre la vision du visiteur comme la présence récurrente d'un rideau représente tel un voile léger et transparent. On note également la récurrence des mêmes figures humaines et animales qui s'alternent selon les plans. Les voilages et les embrasures de portes laissent un doute quant à leur qualité : portes-fenêtres, portières de train, de calèches ? De même les indices monumentaux semblent référer à une histoire antique originale ou revisitée. La construction du paysage chez Marc Desgrandchamps et la liberté du métier, utilisant les moyens de reproductibilité techniques au service d'une peinture qui n'est pas en reste, oblige à saisir celle-ci dans un mouvement, le notre.

NICK OBERTHALER

**Né en 1981 à Bad Ischl (Autriche)
Vit et travaille à Vienne (Autriche)**

Après des études de dessin, Nick Oberthaler a élaboré une pratique à la croisée des techniques graphiques (dessin, pastel, gravure, peinture), éditoriales et spatiales. A travers des installations (qu'il qualifie de « laboratoires »), l'artiste s'amuse à modifier notre perception de l'espace. Sa pratique consiste à analyser les valeurs fondamentales du langage créatif : lumière, espace, couleur. Dans son processus de travail, le doute, l'échec et le rêve occupent une part fondamentale. Il aime penser que son travail a quelque chose de métaphysique, il explore les états de mélancolie, de nostalgie, de recueillement. Il dit «dessiner comme il pourrait écrire de la poésie».

untitled (dividers/after BvV)
2015

A DEVELOPPER

Sous la verrière, profitant de l'éclairage zénithal « lumière du nord », Nick Oberthaler lui fait face avec (titre à confirmer), un paravent qui joue de la transparence et du reflet, entre miroir et fenêtre. Ses dimensions légèrement plus hautes qu'une stature humaine, le relie à l'échelle des murs. Cette architecture pliable dialogue avec les oeuvres et la salle qui l'entoure, « ad-absurbum » ou « ad-abstractum » comme dit l'artiste. Il précise « the use of the mirror as a part of my work, deals with all this very self-reflexive struggles of a painter, regarding the surface of a (blank) canvas (for example), Reflecting yourself in it (the narcissistic problem), «blind-ing» your mirror-image...as I strongly believe that

*paintings are (more or less) frozen state of minds... (there is) a quote i really like, which deals with that and which haunts me constantly:*⁵

JULIEN BISMUTH

Flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam, 2014

Ces écrans de sérigraphies, la matrice des images en devenir. Destinées à être non pas reproduite indéfiniment (pourtant le principe de la sérigraphie) mais reportées sur un mur, à la manière d'un pochoir. Retrait du cadre. Dimension *in situ*.

Dans ces sérigraphies, le processus inverse la règle, c'est ainsi que le cadre sérigraphique reste visible à côté de son « impression », qui est éphémère sur le mur.

« Ces images ont été collectées, recadrées puis transférées sur des écrans de sérigraphie pour les imprimer sur le mur. Ce premier geste qui est de trouver une image n'est pas tout à fait anodin ou novateur car il est à la fois présent dans le Pop-Art, dans les médias, sur Internet ; en réalité tout le monde récolte des images. Cette série de rideaux créée pour l'exposition confère une étrangeté à l'image dont le négatif et le positif sont accessibles simultanément.

Des images d'un rideau blanc, dont on ne voit que les plis, pas les bords (ou très peu), photographié sur le mur de mon atelier, et transposé (par impression) sur le mur de la

5 « La peinture, c'est un œil, un œil aveuglé, qui continue de voir, qui voit ce qui l'aveugle. »Bram Van Velde, cité par Charles Juliet dans *Rencontres avec Bram Van Velde*, P.O.L, 2001, p. 25

salle d'exposition. Référence faite à Parrhasios et Zeuxis, et à Lacan, pour qui le «rideau est l'idole de l'absence.»

halle nord bis

Dust memories/ Le medium ventriloque...

Comment saisir la pellicule des images ?

Les premiers films de James Welling (Ashes, 1974, Dust Motes, 1976, Glass House, 2009-10) captent l'infra mince des particules de poussière prises dans la lumière, juste au dessus d'un rideau, ou encore une main qui oblitère ou découvre la lentille de l'objectif. Tu vois/tu ne vois pas, cela parle de ce que Welling nomme « veillance », une qualité de voilage/voilement. C'est le liminal, aux bords, qui est pointé ici.

MICHAEL MC MILLEN
Né en 1946 à Los Angeles
Vit et travaille à Santa Monica (Etats-Unis)

Michael Mc Millen crée à partir d'objets récupérés qu'il collectionne divers assemblages, sculptures et installations qui invoquent le passé. De son enfance, il conserve une curiosité pour les artefacts de la Californie d'après-guerre. Créateur de décors et d'accessoires pour des productions cinématographiques, il a recours à des techniques de réalisation semblables pour la conception de ses propres installations. Le visiteur peut être invité à pénétrer dans ces installations. Elles représentent pour l'artiste une forme de récit, « une histoire dont la fin reste ouverte et que le visiteur peut achever en y

incorporant sa propre histoire ⁶».

Venetian Blinds, undated

Élément faisant initialement partie de l'installation *The Entropic Taxi; Final Destination* présentée en 2014 au Palais de Tokyo pour l'exposition *All that falls*. L'installation présentait alors un espace empli de différents éléments et matériaux, meubles anciens et autres objets, récupérés notamment dans la demeure qu'occupe l'artiste à Santa Monica, maison dans laquelle il a été élevé par ses grands-parents. Un atelier incliné, entrain de basculer, surprenait les visiteurs qui n'étaient pas certains de ce qu'ils allaient trouver dans ce qui s'apparentait à un amoncellement de matériaux obsolètes, un univers à la fois familier et étrange.

Sur le chambranle de la porte de la salle de projection, comme un frontispice, l'œuvre a une présence discrète. Contrairement à ce que son titre suggère, elle ne prend pas l'aspect formel d'un store vénitien mais se compose de lettres de bois ornées de métal d'un bleu ancien.

JAMES WELLING

Né en 1951 à Hartford (Etats-Unis)

Vit et travaille à Los Angeles

James Welling est un artiste dont le travail occupe les zones grises entre la peinture, la sculpture et la photographie traditionnelle. Depuis plus de 40 ans, son travail a abordé le thème de la représentation et de l'abstraction dans l'image visuelle, il est considéré comme une figure centrale dans la photographie contemporaine internationale. En tant que photographe fasciné par les possibilités du médium, Welling a suivi la transformation fondamentale de la photographie jusqu'à nos jours, comme en témoigne son œuvre. L'exploration constante de Welling des fondements conceptuels et esthétiques qui constituent et définissent le milieu ont fait de lui un modèle de rôle important pour toute une génération de photographes contemporains. Son refus de s'en tenir qu'à une seule forme de production pour ses images est caractéristique de cet artiste américain: il produit des images dans les technologies analogiques et numériques, en couleur et en noir et blanc, avec et sans caméra. Pour Welling une percée conceptuelle dans le monde de l'art est venue avec sa série feuilles d'aluminium (1980-1981), dans lequel il joue avec les qualités de surface de ce matériau commun, évoquant photographies documentaires semi-scientifiques rappelant images de formations de cristaux, des études macroscopiques, ou photographies de détail début de la lune. Avec de nombreuses autres séries, comme Brown Polaroids (depuis 1988), de nouvelles abstractions (1998-2000), et Fleurs (2005), des feuilles d'aluminium soulignent l'intérêt continu de Welling

6 Michael McMillen, Greg Schneider, A conversation with MMCM, Artweek, vol 22 n°3, novembre 1991, p16.

à interroger le statut de la photographie contemporaine comme un indice de la réalité.

A REECRIRE

Ashes, 1974

Dust Motes, 1976

Glass House, 2009-2010

Dust Motes est une courte séquence tournée sur un support super8 ou 16mm, aspect suranné de l'image «piquée» qui renvoie à sa matérialité propre. A la manière d'une prise de note, d'un journal intime, l'artiste filme une scène «banale»: un rayon de soleil filtre à travers les rideaux d'une pièce, rendant visibles les particules de poussière volatiles qui tourbillonnent dans l'air et matérialisant la lumière.

salle 5

In the midst of things...

«From near and far, great things and small things emerged bright silver with marvellous gestures, joys, and enrichments, and in the midst of this beautiful place I dreamed of nothing but this place itself.»

MARIE JOSÉ BURKI

Née en 1961 à Biel (Suisse)

Vit et travaille à Bruxelles, (Belgique)

Diplômée de la Haute Ecole d'art et de design de Genève, Marie-José Burki est une artiste pluridisciplinaire qui pratique la photographie, la sérigraphie et l'installation vidéo. Elle

7 **ROBERT WALSER, *Selected stories*, edited by Susan Sontag, New York, 2002.**

a dirigé le programme post-diplôme art à L'Ensba de Lyon (2000-2002) et enseigne à l'Ecole des beaux-arts de Paris depuis 2009. Dans son travail, l'artiste utilise des dispositifs visuels (photo/vidéo) assez simples. Son travail s'attache à mettre en oeuvre les images fixes ou en mouvement, dans un rapport toujours renouvelé et en interrogeant notre perception du réel. Elle questionne le médium photographique, dans sa qualité d'apparition, elle questionne également la place des images dans notre sociétés contemporaine: image-flux.

Grosse Kleine Welte, 2013

« grand petit monde »

Pour cette œuvre, l'artiste a conçu un véritable de dispositif scénographique : les films sont projetés sur une cimaise dont le format et la légère courbure rappellent ceux d'un panorama. Fonctionnant comme une succession de «tableaux», dépourvus de narration, ces films agissent comme des moments de contemplation du paysage, où chaque détail, chaque forme, chaque plan coloré, proche ou lointain, participe pleinement à la composition de l'image et détermine son équilibre. Rappelant la démarche des peintres impressionistes, l'artiste cherche à capter les qualités atmosphériques du paysage jusque dans leurs plus imperceptibles variations (densité de la brume, ondulations de la chaleur), donnant à voir ce que l'artiste nomme la «consistance du réel». Ces plans-séquences sont entrecoupés d'images d'archives - comme autant d'images « littéraires»- hommage à la figure de l'écrivain allemand Robert Walser auquel l'oeuvre emprunte son titre. En effet, *Grosse Kleine Welt*

évoque une ville, un paysage, un monde à la fois grand et tout petit, qui n'est pas sans faire penser à l'auteur des *Microgrammes*.

salle 6

TERENCE GOWER

Né en 1965 à British Columbia, (Canada)

Vit et travaille à New York (Etats-Unis)

Terence Gower a fait ses études à l'Université Emily Carr, il travaille et successivement à Vancouver, Cologne, et Mexico et il poursuit depuis sa carrière internationale en montrant ses œuvres dans de nombreuses institutions et biennales. Sa pratique relève autant de l'installation, de la peinture, de la sculpture, que de l'architecture (création de pavillons pour les biennales, festivals ou autres événements d'envergure), la vidéo ou et même plus récemment ce qu'il appelle des « installations curatoriales ». Il donne également des conférences dans des universités. Plus récemment, Gower incorpore des problématiques liées à une certaine conception de la modernité à travers les productions architecturales utopiques et remet en question la notion de progrès qu'on lui rattache.

Free Association, 2015
(Avec le soutien de M. Mehdi Safavi)

[Libre Association]

Cette installation est constituée d'un ensemble de meubles de salon que surplombe un grand mobile coloré aux formes diverses, rappelant les motifs présents dans

les toiles de Miro, les mobiles de Calder ou encore des éclats de miroir. Le répertoire de formes utilisé par l'artiste pour ce mobile reprend, telles des citations-hommages, les formes de certains chefs-d'œuvre sculpturaux d'après-guerre, parmi lesquelles les œuvres d'Henri Moore, Barbara Hepworth ou encore Isamu Noguchi... Obstacles visuels autant que physiques, ces éléments contraignent l'accès et l'usage des canapés. L'artiste met ainsi en tension au sein d'un même espace, deux éléments paradoxalement complémentaires : du mobilier, entité immobile, statique, inerte et un mobile, une chose mouvante, qui « évolue » dans l'espace tout en étant circonscrit par son volume propre.

Ce mobile est en fait, une sorte de métaphore de l'inspiration artistique et de l'imagination de Terence Gower : une spirale tourbillonnante d'images et d'idées, un corpus, une banque de données accumulées tout au long de sa vie, au fil de ses recherches et de ses observations, et dans laquelle, par un principe de libre association (donnant son titre à l'œuvre), l'artiste puise pour créer ses propres œuvres.

Dans une vision psychanalytique, l'espace de stockage pourrait symboliser l'inconscient des patients, qui active les idées par connexions plus ou moins aléatoires, par libre association, tandis que le mobile pourrait signifier le thérapeute.

> le « ça » et le « moi ». (voir statement) A COMPLETER

salle 7

Le rideau comme objet ready made/ Les lamelles temporelles...

Au mur trois rideaux, un blanc, un rouge, un bleu sont accrochés. De côté, ce sont deux lignes de fuite du haut en bas de la paroi. De face, leur identité devient paradoxale. Ils cachent une partie du mur/support, mais surtout sont devenus supports eux-mêmes. Deux peintures dont les châssis sont fixés sous le tissu, présentes des compositions très différentes.

SIMON BERGALA

**Né en 1977 à Villecresnes (France)
Vit et travaille à Paris et Los Angeles**

Après des études de géographie, Simon Bergala s'oriente vers un cursus en école d'art, d'abord aux Beaux-Arts de Lyon puis à Hambourg où, affirmant son goût pour la peinture, il côtoie les peintres Daniel Richter et Werner Büttner. Ces rencontres auront une influence déterminante sur sa pratique picturale. *Intéressé par une conception de la peinture à la fois vitaliste et préoccupé de questions politiques ou historiques, le travail de Simon Bergala cherche à confronter les réalités urbaines actuelles à l'idéal de la cité (selon le modèle de la Renaissance** à, de l'espace public, au travers de tableaux à la picturalité affirmée.*

A Hambourg, un mouvement de

8 **Depuis la Renaissance, la ville conçue comme une scène de théâtre projette une vision unifiée et idéalisée du monde traduisant une volonté d'y inscrire l'histoire.*

contestation existe sous le nom de « not in our name », il lutte contre la spéculation immobilière et le remaniement urbanistique de la ville.

Alimentant sa recherche de références anthropologiques et sociologiques (Claude Lévi-Strauss, de poésie (Edouard GLISSANT), d'imagerie populaire ou encore de bande dessinée, Simon Bergala propose une vision sceptique de la ville, ses peintures se construisent avec un centre, un bord, les motifs ont à voir avec cette dimension spatiale du tableau. Force expressive que l'artiste qualifie de « très peinture ».

Dans ses travaux récents, l'artiste incorpore des éléments et de nouveaux supports sont apparus : bâche, textile, vêtements qui servent à la fois de support (de toile) et débordent le châssis de la toile en l'étendant (l'espace pictural) sur les murs, le plafond, le sol... L'artiste se sert de ces objets pour déployer l'espace de la peinture tout en conservant leur fonctionnalité.

// support/surface, BMTP...

Tiger, Oil and Shutter, 2011

Sans titre, 2014

Sound on the Surface, 2011

Très simplement nommé *Tigre, huile et rideau*, le triptyque que l'artiste présente à l'IAC est constitué de tableaux-rideaux, entrelacés, noués ensemble, comme des pans complémentaires. (la qualité des matières renvoie à la dimension tactile).

D'un côté, une tête de tigre ouverte de force pour le « gaver », lui faire avaler une ville contemporaine miniature, une ville anonyme mais

dont on distingue des éléments urbanistiques tels que des buildings symboles de centre des affaires, du capitalisme. De l'autre côté, une image beaucoup plus abstraite dont la touche et le traitement de la couleur évoque les toiles impressionnistes.

Par l'utilisation de la figure du tigre⁹, c'est peut-être l'animal sauvage - et par extension- la nature, qui est symboliquement représentée ici et qui, par contraste avec les mains humaines et la ville miniature, est malmenée, contrainte, soumise, domestiquée.

A REVOIR

salle 7bis

RON AMSTUTZ

Né en 1968 à Youngstown (Etats-Unis)

Vit et travaille à New York.

De 1993 à 1997, Ron Amstutz a étudié à l'Université de Californie à Los Angeles, où il rencontre, les artistes Paul McCarthy, James Welling ou encore Oscar Schlemmer.

Développant une conscience aigüe de l' image, sa pratique artistique mi picturale-mi performative, s'inspire des expériences cinématographiques (*structured films*) et forge une conception de l'écran, non pas comme une fenêtre à travers laquelle voir le monde mais en tant « qu'espace de manipulation du corps ». La notion de scène, elle aussi l'intéresse et il n'aura de cesse de

9 Tête de tigre : motif iconographique déjà présent chez Delacroix ou les peintres Orientalistes, symbole de l'ordre sauvage ou bien de la domination humaine (trophée), de violence et de grâce.

l'interroger comme « endroit de la performance ». Dans ses oeuvres, Ron Amstutz cherche à perturber nos repères et à brouiller notre lecture de l'espace en utilisant la couleur (surfaces) et la ligne pour à la fois étendre et diminuer la profondeur d'un espace et créer, à travers l'objectif de la caméra, l'illusion de planéité. L'espace du décor devient alors celui de l'image. Ses images rappellent celles d'artistes comme Jan Dibbets ou John Pfahl avec lesquels il partage l'importance du point de vue.

Re : *enact*, 2014

Présentée pour la première fois à l'occasion de cette exposition et fruit d'un travail conduit sur plusieurs années *re : enact* est une animation convoquant à la fois un travail de peinture, de performance et de vidéo. L'artiste met en place un processus de travail marathonien. Il réalise seul toutes les étapes de son travail : de la peinture de son décor à la prise de vue de sa performance. Transformant son atelier en un décor graphique et contrasté, il se met en scène dans l'espace, costumé et prenant des postures évoquant des figures de break dance. Ses images photographiées unes à unes (plus de 300 poses) obéissent à des règles de construction complexes : l'emplacement précis du corps dans l'espace, le cadrage de chaque pose sont minutieusement orchestrés selon différents angles de vue simultanés. Au départ saccadée, l'animation gagne en fluidité au fil de l'animation jusqu'à la création d'un effet stroboscopique qui propulse le regardeur dans un espace-temps suspendu.

La scansion lumineuse des images

(que l'artiste nomme *flicker*) fait tour à tour apparaître puis disparaître la figure du peintre et recompose par un effet de persistance rétinienne, les images intersticielles qui séparent chaque pose, donnant à voir la chorégraphie du peintre dans l'espace et suggérant une certaine temporalité par le déplacement des ombres portées des fenêtres qui suivent la rotation du soleil.

halle sud

JULIE BENA

Née en 1982

Vit et travaille à Paris

Julie Bena développe un travail plastique composé d'objets, installations, textes, performances et vidéos dont l'espace d'exposition devient le terrain d'investigation. Influencée par l'univers du théâtre, l'artiste développe des dispositifs scéniques et jeux de perception. Ainsi, rideaux, drapés et stores deviennent autant d'éléments récurrents dans son travail. Julie Bena écrit également des textes et poésies qui font l'objet de performances qu'elle réalise ou dont elle confie l'interprétation à d'autres acteurs.

Elle partage les questionnements sur l'espace, le décor et l'objet scéniques tout comme William Leavitt dans la lignée des travaux de l'artiste Guy de Cointet* dont l'oeuvre reste marquante pour plusieurs générations d'artistes.

La perruche bleue, 2015

Cette installation produite pour l'exposition RIDEAUX/blinds et pensée pour spécifiquement l'espace

de l'IAC, s'inscrit dans la continuité des productions artistiques de Julie Bena. Au préalable l'artiste a commencé une collection d'images publicitaires de stores qu'elle constitue depuis maintenant quelques années. Deux éléments ont retenu l'attention de l'artiste : « le fait que le store restait l'objet central de l'image, trônait en somme, et que les autres éléments devenaient satellites, souvent coupés.

Deuxièmement, il y avait une espèce d'esthétique, de température d'image particulière qui me plaisait. Quelque chose de suranné peut-être... ». *La Perruche bleue* prend la forme d'un store, « blind », disposé contre la paroi vitrée de la halle sud. Sur les lamelles de tissu polyester est imprimé un collage numérique composé de diverses images provenant d'internet et dont la résolution est relativement basse : divers éléments de mobilier et une perruche bleue dont le regard est dirigé vers le visiteur. La qualité médiocre des images, rendue visible par le format d'impression, confère au collage une dimension quasi abstraite. Paradoxalement, la fragmentation /découpe des stores en bandes, crée une continuité dans la lecture de l'image et permet de reconstituer mentalement l'illusion d'un espace. L'oeuvre joue avec les spécificités du lieu autant qu'elle se joue de l'architecture pour en faire le fond d'écran d'une mise en abîme, celle du store/blind motif et support d'une image qui est décor fonctionnel. Quant à la nature de l'espace représenté, l'artiste précise « dans toutes les images, il y a aussi une espèce de calme, tout est immobile, statique. Cela pourrait être un décor mais en même temps je ne pense pas qu'elles génèrent ou qu'elles créent une brèche pour

imaginer une action. Je crois qu'elles n'invitent pas, mais qu'elles regardent elles-aussi, qu'elles fixent » tout comme la perruche bleue qui donne son titre à cette installation.

DAVID RENAUD
Né en 1965 à Grenoble
Vit et travaille à Paris

En allant vers le jardin caché derrière les vitres on découvrira une seconde œuvre de David Renaud, Recall, 2015 (240 x 220 cm). Œuvre créée pour expo clin d'œil à Total Recall, créant une impression de déjà-vu et de boucle, invitant à faire retour. Ici le panneau est vertical et on voit d'emblée le motif, identique à l'exception de la couleur, verte. Le souvenir simple se produit après coup, comme si le premier phénomène de mémoire vive et hyper détaillé avait empêché le travail de mémoire. Le tableau n'est plus un écran mais un souvenir recomposé consciemment sans répétition compulsive.

Recall, 2015

Le recto de *Total Recall* n'est saisissable qu'en longeant le mur devant lequel il est disposé. Le visiteur ne peut jamais avoir le recul de la contemplation mais doit à la fois arpenter la pièce et l'éprouver par détails et par reflet. En effet, les orangés des motifs circulaires se reflètent sur la cimaise blanche du centre d'art. Nous trouvons entre la peinture et le mur, comme entre le marteau et l'enclume, et cette expérience révèle quelque chose d'essentiel. A savoir qu'il n'y a rien à voir derrière la peinture, rien à dévoiler mais plutôt que nous sommes, en tant que regardeur, l'écran de projection de la peinture même. Ceci, on ne peut que

l'expérimenter comme un seuil, une expérience jamais entière, une vision jamais globale, sans cesse à renouveler : un palimpseste.

GUSTAV METZGER
Né en 1926 à Nuremberg
(Allemagne)
Vit et travaille à Londres
(Royaume-Uni)

Né dans une famille juive d'origine polonaise, sauvé par miracle des camps de la mort, Gustav Metzger place au cœur de son art l'« expérience limite » mise en œuvre et vécue en Europe au cours de la seconde Guerre Mondiale, caractéristique de la capacité de l'homme à s'auto-détruire. En 1959, ses manifestes *Auto-Destructive Art* et *Auto-Creative Art* précisent les présupposés théoriques d'une production fondée sur l'abandon de la peinture et de la sculpture devenues incapables à rendre compte de la violence morbide de nos sociétés. Si la destruction demeure l'élément central de son œuvre, celle-ci ne peut exister sans envisager les conditions de son renouvellement créatif. A la fin des années 1980, dans un geste radical, Gustav Metzger appelle à une grève de l'art, afin de contrer la réduction de l'œuvre à un bien consommable. Il commence alors une série intitulée : *Historic Photographs*, poursuivie durant toutes les années 1990, dans laquelle il utilise des clichés traitant de la violence pour confronter le spectateur à l'Histoire. Ces travaux le conduisent à intégrer, au début des années 2000, des journaux dans ses œuvres, afin que la lecture réactualise un passé menacé sans cesse par les dispositions sélectives de nos mémoires.

Historic Photographs: To Walk Onto / To Crawl Into-Anschluss, Vienna, March 1938, 1996-1999

Recouverte d'un tissu jaune que l'on peut repousser une photographie nous invite à réfléchir sur l'acte de vouloir voir ou ne pas voir, et de la décision de placer son pas. On ne franchit pas deux fois le même

A l'IAC, la photographie intitulée *To Walk Onto/ To Crawl Into- Anschluss, Vienna March 1938 (1996-1999)* est posée à même le sol et recouverte d'un tissu jaune. A travers sa double injonction, «marcher sur/ ramper sous», le tire conditionne la lecture de l'image à un corps à corps physique, la question est à nouveau posée : pourquoi rester debout ?

Représentant des juifs nettoyant le sol après l'*Anschluss*, à Vienne en 1938. Cette photographie placée au sol peut être recouverte ou non d'une couverture de couleur jaune. Image visible ou invisible, parce que monstrueuse d'une hygiénisation urbaine, et dont la visibilité est brouillée par la grille qui introduit une perturbation visuelle supplémentaire. Gustav Metzger interroge le statut de l'image: documentaire ou artistique, mais aussi la place du spectateur dans l'art, celui-ci ayant la possibilité de découvrir ou de couvrir la photographie par la couverture, mais aussi de marcher sur celle-ci. Il introduit ainsi une dimension corporelle à ses images, où la présence physique du regardeur va compléter l'œuvre, et où ce dernier se trouve confronté à l'Histoire et se doit de prendre position, physiquement comme mentalement, non sans une certaine violence. Une dimension dramatique sous-tend ainsi l'ensemble du travail de Gustav

Metzger, oscillant entre radicalité du geste de création et engagement politique.

COUR

Blinds....9-11-13....

De la salle 2, on aperçoit une série de bannières colorées dans la cour. Un ensemble de Blinds de Stephen Prina. Vu d'un bout ou l'autre de la cour, l'installation des œuvres de S.Prina provoque l'impression de s'apprêter à entrer dans un tableau. L'effet de « push and pull » est ici prégnant. Les panneaux de tissus déroulés utilisent différentes teintes de la gamme chromatique, plus le blanc. Ils sont disposés par groupe de deux + un avec une distance d'un mètre entre les deux parties. Cela crée un effet de vibration entre les couleurs et parlent de rencontres possibles.

STEPHEN PRINA

Né en 1954 à Galesburg (Etats-Unis)

Vit et travaille à Cambridge et Los Angeles.(Etats-Unis)

Grande figure artistique américaine des années 80-90, Stephen Prina est artiste et musicien. Diplômé du California Institute of the Arts, il appartient à une génération d'artistes engagés tels que Félix Gonzalez-Torres, Andrea Fraser ou Mike Kelley (avec lequel il partage son goût pour la musique.) Son travail puise dans des domaines comme l'histoire de l'art, l'architecture, le design moderniste ou encore la musique rock. Il enseigne à l'université de Harvard. Issu d'une génération d'artistes pour qui l'appropriation était devenu incontournable, le challenge pour

Prina a été d'arriver à maintenir une sorte d'allégeance à l'autonomie de l'œuvre d'art tout en conservant sa connexion indispensable au monde. Il pense sa pratique comme une traduction (pas seulement un langage mais une façon de voir, se savoir et de penser).

Blinds n°6, Nineteen-foot Ceiling or Lower, 2011. De la série Blinds

Blinds n° 11, Fifteen-foot ceiling or lower, (Primary Cyan/Transparent Red Iron Oxide/Nickel Azo Yellow/Naples Yellow Hue), 2011. De la série Blinds

Blinds N°9, Fifteen-foot Ceiling or Lower, (Manganese Blue Hue/Alizarin Crimson Hue/Yellow Oxide/Yellow Ochre), 2011.

Blinds N°13, Fifteen-foot ceiling or lower, (Cerulean Blue Deep/Naphthol Red Medium/Diarylide Yellow/Cadmium Yellow Medium Hue), 2011. De la série Blinds

Emblématique de son travail, cette installation résulte d'un processus commencé en 2006. Initialement réalisées sur des stores qui pendent et se déroulent depuis le plafond, ces peintures font penser aux rouleaux calligraphiques Japonais. Pour l'artiste, ce support remplissait les exigences de la peinture contemporaine. Au terme de store, Prina préfère celui de *blinds* (voile, rideau, jalousie) car il induit chez le spectateur l'idée, la conscience des angles morts. (vision de ce que l'on voit quand on ne le regarde pas en face)

Les *blinds* (des bandes transparentes et fades) sont couverts jusqu'à mi-hauteur de peinture dont on voit clairement/délibérément les coups de brosses et de pinceaux.

Leur surface dialogue avec l'espace vertical qui les sépare et celui qui les entoure.
peintures suspendues
sculptures ou peintures?

salle 8

Une salle tamisée, dans laquelle les visiteurs sont invités à se faire délicats. Des pièces discrètes de Sophie Bonnet-Pourpet, Dominique Ghesquière et Félix Gonzales-Torres répondent aux percées dans l'architecture. Les fenêtres et une porte vitrée récemment découvertes seront les intermédiaires/révélateurs (comme l'on parle de révélateur pour le bain photographique). Le Mur

FELIX GONZALES-TORRES
1957, Guáimaro (Cuba)-
1996, Miami (Etats-Unis)

Artiste américain d'origine cubaine, Felix Gonzalez-Torres quitte Cuba en 1971 pour Puerto Rico puis il part pour New-York en 1979 où il étudie la photographie au Pratt Institut de Brooklyn et suit aussi les cours du Whitney Museum. Il s'impose sur la scène artistique américaine à partir de 1990. L'artiste est profondément marqué par sa lecture de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin, qui influencera son travail et sa démarche artistique vers une économie de moyens comme en témoigne l'utilisation récurrente d'objets ordinaires ou procédés industriels et reproductibles. Dans ses oeuvres, Felix Gonzalez-Torres combine subtilement son expérience personnelle (son homosexualité, son militantisme, la maladie), des réflexions sur l'histoire de l'art et prises de position politiques. Dans

cette période de rupture où la démarche artistique semble trouver une orientation plus conceptuelle Gonzalez-Torres fait partie d'une nouvelle génération d'artistes qui, tout en s'inscrivant dans la l'héritage de leurs aînés, refuse de sacrifier l'esthétique au profit du seul contenu, et évoque des thèmes aussi forts que la perte, la mort, le sida, la politique et le système de santé. Felix Gonzalez-Torres meurt du sida en 1996.

«*Untitled* » (*Water*), 1995

Disposé entre l'espace de la halle sud et la salle 8, *Untitled (blue curtain)* est un rideau de perles bleues d'apparence paisible. L'œuvre, conçue pour être reproductible peut revêtir différentes significations selon la couleur des perles utilisées. Dans sa déambulation, le visiteur est invité à passer à travers de ce rideau de perles pour accéder à la suite de l'exposition RIDEAUX/blinds. L'œuvre revêt également une dimension sonore. Quand le visiteur franchi ce rideau, le bruissement des perles s'entrechoquant les unes aux autres se fait entendre.

Untitled (blue curtain) matérialise un nouveau seuil à franchir, dévoile un nouvel espace inconnu (métaphoriquement un nouveau monde ? Dimension spirituelle ?) et questionne ainsi la place du visiteur.

JENNIFER BOLANDE
Née en 1957 à Cleveland, Ohio
(Etats-Unis)
Vit et travaille à Joshua Tree et Los Angeles

Bolande émerge à la fin des 70's. Son travail explore au départ la danse, la chorégraphie et le dessin. Puis au début des années 80 elle commence à produire selon les idées et stratégies de ceux que l'on a appelé les *Picture Generation Artists*, et travaille à partir d'images, de films, de photographies trouvées. Elle intègre peu à peu la dimension corporelle issue de sa pratique dansée, dans ses images ouvrant sa pratique à des formes nouvelles telles que la sculpture, les installations.

Les écarts, les sauts entre les images sont aussi importants que les images elles-mêmes.

Il existe une "chorégraphie du regard": choregraphy of viewing Elle produit des corpus d'oeuvres et des installations dans lesquelles elle considère les objets comme des personnages capables de nouer des relations à chaque fois renouvelées entre eux.

Interchangeables

Elle déploie son travail comme une constellation

Rendre "visible le centre de gravité, l'échelle des ses efforts, de son travail"

Elle se considère comme une "picture editor"

Elle construit des environnements pour que les images puissent exister, elle produit des objets physiques qui s'en inspirent. Ou bien elle assemble, rassemble, compose, met en scène.

Des installations, l'espace prend la forme d'une scène que les objets

occupent et à l'intérieur de laquelle nos corps de visiteurs s'organisent et exécutent une sorte de chorégraphie. Idée de "held open space" : centrale dans son travail.

Elle revendique son influence de William Leavitt, celle également du tableau vivant : cet espace où sculpture, performance et photo convergent.

Aspect "mémoire"

Problématiques récurrentes : processus disparition/mutation
Réanimer la vision, rendre visible certains aspects latents, survolés ou quasi disparus du paysage culturel

Intérêt pour les motifs lumineux
"light pattern"

Sharon Lockart photographe à propos de son travail "sculptures photographiques" et "photographies sculpturales".

Pink Curtains
Dirge-Tacloban

Cette vidéo met en évidence le rapprochement entre deux éléments qui font obstacle à la vue (ils font *écran*) : un rideau rose réalisé en images de synthèse, animé par un souffle et une haie d'arbustes dont les branches sont elles aussi agitées par une légère brise. La première, barrière artificielle, semble à un rideau de scène, finit par s'ouvrir sur un écran éteint. La deuxième, barrière naturelle, sert à cacher un environnement que l'on suppose urbain mais dont on a finalement peu d'indices. Seule l'ombre d'un oiseau volant à proximité se projette sur cet «écran de verdure», permettant d'en mesurer l'échelle.

Dinge Tacloban, date?

Avec cette vidéo, on retrouve les préoccupations de l'artiste pour la construction des images et leur environnement. Le film commence sur un écran de pixels colorés, composition abstraite, cryptée, qui devient de plus en plus «lisible» à mesure que le temps passe. Lorsque l'image en question (une photographie d'une ville Philippine dévastée par un typhon en novembre 2013) «apparaît» enfin, on constate que l'artiste fait rapidement «glisser» notre regard sur l'écran pour donner à voir la trame de la table de montage du logiciel qui l'abrite, conférant à cette «autre image», ce «décor» autant d'importance qu'à la photographie elle-même. Jennifer Bolande interroge ainsi notre capacité à analyser le statut des éléments qui composent notre environnement visuel contemporain, et à déterminer ce qui «fait image» ou pas.

FABIEN LERAT
Né en 1960 à Paris où il vit et travaille.

Fabien Lerat poursuit depuis une dizaine d'années une réflexion sur la sculpture et ses interactions multiples avec le spectateur dans l'espace public ou privé. Ses dispositifs, bien qu'ils soient à l'échelle et morphologie variables et non limités par un contexte donné, requièrent tous une participation plus ou moins directe de la part des visiteurs. Parce que « l'architecture commence avec le corps », précise l'artiste, ses installations relèvent davantage d'un rapport perceptif que d'un art assemblage. Espaces à habiter, structures à manipuler, toutes ses propositions reposent sur

l'expérience et la relation aléatoire qui se crée entre des corps et des objets. Instruments d'action en même temps qu'invites à la contemplation les œuvres visent à nous faire prendre conscience de notre présence ici et maintenant, en cristallisant l'expérience d'un rapport au monde – une manière physique, poétique et philosophique de l'habiter intimement-, mais aussi telle qu'elle se manifeste à travers les liens sociaux qui peuvent se tisser dans l'espace commun.

manteau, 1998

manteau est pensé comme un mur vivant, paroi souple, prévu pour être endossé par dix personnes. Il mesure 1100 cm de long et 150 cm de hauteur. Il comporte vingt manches, toutes équidistantes de 50 cm.

Le tissu qui le compose est élastique dans la chaîne et dans la trame.

manteau est constitué de trois laises superposées : deux pans blanc qui renferment en leur centre un pan noir. Il est portable simultanément par ses deux faces.

Le noire, située au centre, confère à la couleur extérieure un surcrois de pâleur qui donne à manteau une teinte plus profonde et une luminosité plus grande. La superposition de ces trois épaisseurs donne du poids à manteau.

manteau, suspendu, se tient à la disposition de chacun, afin d'être porté, pratiqué, pour créer un équilibre de l'instant entre l'espace et ses participants. Les visiteurs sont invités à en faire l'expérience à leur idée, et à l'idée du groupe ainsi composé.

manteau matérialise un lien: ici dix inconnus ou familiés, ce proposent l'expérience matériel d'un temps, où la position de chaque individu est tour à tour dans l'espace, émettrice et réceptrice d'impulsions sensibles, qui compose et recompose en leur mobilité différents paramètres.

manteau crée une chaîne, en un sens comparable aux réseaux sociaux, un réseau vecteur d'une expérience physique et mentale.

Il nous offre l'expérience d'un présent et de nos présences à nous qui prenons si souvent contact par des voies numériques.

DOMINIQUE GHESQUIERE Née en 1953 à Pensacola, USA Vit et travaille à Paris

Diplômée en 2001 de l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon.

Très active en France (nombreuses résidences et expositions collectives)

Les œuvres de Dominique Ghesquière ont affaire avec l'histoire, les histoires, petites et grandes. On pourrait même dire qu'elles en tricotent au point de faire basculer notre sens de la mémoire, faillir nos repères spatio-temporels. La mémoire et l'histoire sont deux choses distinctes, la mémoire étant un phénomène d'apparition perpétuelle dans un éternel présent, alors que l'histoire serait une représentation du passé, si l'on en croit Pierre Nora. La première prend racines dans le concret, les espaces, les gestes, les objets, tandis que l'histoire est toujours une production intellectuelle *a posteriori* relative. Les objets que Dominique Ghesquière fabrique appartiennent au quotidien. Ce sont des choses

simples, reconnaissables, familières. Un escabeau, une carte géographique, un fauteuil, des journaux, des assiettes... Cependant leur disposition, outre le fait qu'ils sont à voir dans le cadre d'expositions ou de publications, dénote une inquiétante étrangeté. Passée l'étape de la reconnaissance qui permet de nommer, le trouble s'installe lorsque l'on s'approche. L'échafaudage est en béton, le pneu est usé jusqu'à la trame, les journaux froissés par milliers de lectures, la carte est devenue illisible à force d'avoir été manipulée. La plupart de ces objets présentent une usure qui les rend inutilisables. Ils ont perdu leur ustensilité, leur fonctionnalité première, pour gagner un autre usage.

rideau, 2015

pièce produite pour l'exposition (sur place), travaille des «objets-leurres» ne pas révéler les «ingrédients» utilisés pour réaliser son rideau, on doit garder le mystère sur «comment ça tient». étrangeté de ses pièces.

sculpteur, pratique «humble», ces objets en sont pas grandiloquents, elle se donne du mal pour trouver les moyens techniques nécessaires à la réalisation de ses pièces.

trompe l'oeil/leurre: pas la même chose

cf // Zeuxis raisin: leurre, voile: trompe-l'oeil.

Ce sont des rideaux qui ont une apparence très simple. Voilage, tissus blanc en tergal comme souvent sur les fenêtres. MDB parle de trompe-l'œil, leurre. Il y a quelque chose de l'ordre du

familier, du déjà-vu, ordinaire auquel on ne prête plus tellement attention. Donc au départ grande banalité.

Ce genre de voilages figurent toujours aux fenêtres donc on est pas surpris de les voir à cette place là. Effet étrange, mouvement figé.

DG part donc d'une situation très banale, rideaux aux fenêtres : transforme la situation, joue avec, donne un mvt aux rideaux. Ils sont plongés dans un sirop de sucre, projetés contre la fenêtre.

Disposition qui questionne : aspirés ? collés ?

Pas d'espace entre la fenêtre et les rideaux. Ils ne flottent pas, ont l'air collé, mouvement figé, rigidité.

DG joue sur ce décalage, entre situation ordinaire (rideaux aux fenêtres) et son rendu artistique.

Geste : léger. Ils ont une vraie présence, une matérialité.

Pour elle, « rideau » est à comprendre au sens de « voilage » : nous ramène à notre intériorité, écran protecteur, intimité. Protection envers le regard extérieur.

Fonction : protéger du regard.

Ici le rideau n'est pas une chose entre l'intérieur et l'extérieur, il devient comme un écran dans lequel on se projette.

Objet « animé », , presque vivant, expressif, nous sépare pas de l'extérieur.

On aperçoit le paysage qui est derrière, les rideaux, le révèle, le montre d'autant mieux.

On fait sans cesse des va et vient entre intérieur et extérieur, miroir de nous-même, nous ramène à nous même. Rideau à la fois écran et qui nous représente.

Pour le visiteur : intrigue, envie de toucher pour vérifier.

Comme un drapé hors du temps.

SOPHIE BONNET-POURPET
Née en 1988 à Lyon, où elle vit et travaille.

Dans sa pratique sculpturale, Sophie Bonnet-Pourpet considère les objets comme des accessoires et leur permet d'évoluer, de changer de nom et de statut en fonction du contexte dans lequel ils sont montrés. Elle puise dans l'univers esthétique et sociologique des années vingt, période de l'architecture moderniste (Robert Mallet-Stevens), du design formaliste (Eileen Gray, Théo van Doesburg), des années folles, de la mode du bronzage et des garçonnnes. Les objets qu'elle conçoit naissent du croisement de ces sources d'inspirations. En 200 ?, elle entame une série d'œuvres intitulée *Problèmes existentiels*, et qui gravite autour de la figure de Marie-Laure de Noailles : personnage emblématique du XXème siècle, femme moderne, grande mécène et collectionneuse. Sur un mode métaphorique, l'artiste cristallise l'univers et les lubies de ce personnage. Sophie Bonnet-Pourpet a reçu le Prix Jeune Création Rhône-Alpes 2013 à l'occasion de l'exposition *Rendez-vous 13* à l'IAC.

Mur mélancoliconarcissique
Série des Problèmes existentiels, 2014

Le Mur mélancoliconarcissique s'inscrit dans la série des *Problèmes existentiels* Sophie Bonnet-Pourpet. Cette sculpture résulte d'une succession d'expériences vécues par l'artiste dans trois lieux différents et qui ont nourri la gestation de cette forme. Tout d'abord une expérience de la luminosité (la redécouverte de la blancheur des murs de son atelier éclairé d'une lumière naturelle indirecte), ensuite une expérience du

mouvement (l'observation des cimaises évolutives d'un lieu d'art), enfin l'expérience de l'échelle et des proportions (la découverte d'une fine et étroite étagère, rendu inutile, dans un lieu patrimonial.)

Pour l'exposition RIDEAUX/blinds, la proposition de Sophie Bonnet-Pourpet reprend ces composantes et cette triple typologie d'expériences. Ce mur « mélancoliconarcissique » c'est un mur aux proportions humaines, fatigué de servir de support à des objets et qui décide de s'exposer lui-même en tant que véritable sculpture et non plus comme une structure. Recouvert de plâtre, comme on consoliderait un membre cassé, il devient objet sculptural à part entière. Sa légère courbure lui permet d'être autoportant et la fente percée sur sa surface, laissant traverser les rayons du soleil depuis la fenêtre, le rend par conséquent « auto-lumineux ». Il devient alors à la fois écran et projecteur, clin d'œil aux codes institutionnels des accrochages (*display*) ainsi qu'au système économique des musées. Comme toujours chez l'artiste, les œuvres qu'elle conçoit éprouvent la durée de l'exposition, aussi ce mur lumineux, « respirant » (l'artiste attache une grande importance aux qualités « respiratoires » de ses objets) est ainsi tributaire du contre-jour offert par son emplacement dans l'espace d'exposition.

salle 9

*Between mirror and hard place /
la salle où l'on perd son ombre...*

Venant de la salle 8, le visiteur est prédisposé à « perdre son ombre ».

BRANDON LATTU

Né en 1970 à Athens (Etats-Unis)

**Vit et travaille à Los Angeles
(Etats-Unis)**

Brandon Lattu enseigne à l'Université de Riverside aux Etats-Unis. Sa pratique artistique privilégie l'usage de la technologie et aborde des préoccupations contemporaines (électronique, interactivité) poursuivant ainsi les questionnements sur la transdisciplinarité développés dans les années 60 aux Etats-Unis. Il s'intéresse à l'évolution des moyens de production des images, aux conditions de perception et aux conventions de la photographie qu'il réorganise en explorant les relations entre signification et représentation.

(Sa pratique consiste à désassembler, ré-assembler les informations de la société de consommation, et du domaine de l'architecture et de l'urbanisme.)

Reciprocity of Light Single Wall,
2010-2015

Brandon Lattu présente une installation interactive conçue dans son atelier de Eagle Rock aux Etats-Unis et adaptée à l'occasion de RIDEAUX/blinds pour l'espace d'exposition de l'IAC. Une ampoule à incandescence suspendue au centre de la pièce, projette l'ombre des visiteurs présents dans cet espace,

sur un des murs, activant ainsi des cellules photosensibles. Des spots lumineux dissimulés au plafond et au niveau des murs, derrière un écran de papier, s'éclairent au gré des mouvements et ombres générées par le déplacement des visiteurs. *Reciprocity of Light* contribue à créer une expérience de perte de repère, différente selon si l'on arrive de la salle 9 ou directement de la salle 2. Hormis la scansion des corps, l'atmosphère qui se dégage de cette installation semble douce, légère et paisible. Brandon Lattu fait référence au principe de la photographie en créant une surface photosensible. Surface qui peut être mise en lien avec les zones érogènes de la surface de la peau (matière, fluides réagissent)

circles of confusion

INFORMATIONS PRATIQUES

RIDEAUX / BLINDS

commissaire : Marie de Brugerolle

Exposition du 6 février au 3 mai 2015

OUVERTURE

Du mercredi au vendredi de 14h à 18h

Du samedi au dimanche de 13h à 19h

Visites commentées gratuites le samedi et le dimanche à 16h
et en semaine sur rendez-vous

ACCÈS

L'Institut d'art contemporain est situé à 5 minutes du quartier Lyon Part-Dieu

Métro ligne A (arrêt République)

Bus C3 (arrêt Institut d'art contemporain)/ C9 (arrêt Ferrandière)/ C16 (arrêt Alsace)

Station vélo'v à 1 minute à pied

TARIFS

• plein tarif : 6€ • tarif réduit : 4€ • gratuit -18 ans

Pass Annuel : 15€

LIBRAIRIE

spécialisée en art contemporain,

accessible aux horaires d'ouverture des expositions

PROCHAINS RENDEZ-VOUS

Jeudi 26 février 2015 : soirée de lancement des publications Galeries Nomades en
présence des artistes

Blind/dates #1 : Jeudi 26 mars : rencontre artistes + projection

Blind/dates #2: Jeudi 2 avril : performance

Blind/dates #3: Jeudi 29 avril : performance/conversation

Visite sur le pouce : Vendredi 13 mars Visite express et déjeuner sur place.

Family Sunday : Dimanche 29 mars Visite en famille suivie d'un goûter

L'Institut d'art contemporain bénéficie de l'aide du Ministère de la culture et de la communication
(DRAC Rhône-Alpes), du Conseil régional Rhône-Alpes et de la Ville de Villeurbanne.

INSTITUT D'ART CONTEMPORAIN

Villeurbanne/Rhône-Alpes

11 rue docteur Dolard
69100 Villeurbanne
France

tél. +33 (0)4 78 03 47 00
fax +33 (0)4 78 03 47 09
www.i-ac.eu